

Az értekezés szerzője a következő lényegi kérdések megválaszolását tűzte ki célul. Hol a helye a szürnaturalistáknak a magyar művészetben? A szürnaturalisták milyen szálakkal kötődnek a magyarországi és a nyugati világ kultúrájához, mindenekelőtt a képzőművészethez és a szépirodalomhoz? Pályájuk alakulását hogyan befolyásolták koruk politikai és társadalmi viszonyai? Mivel magyarázható, hogy az állampárt kultúrpolitikai megnyilvánulásai felől nézve a szürnaturalisták alkotásait egyesek a hivatalos vonalat aláásó ellenséges esztétikai jelenségnek tartották, míg voltak a hatalom köreihez sorolhatók között olyanok is, akik a szürnaturalistákban a szocialista művészet megújítóit látták? Az okokat keresve jutott Hornyik arra a következtetésre, hogy a válaszadáshoz a kor és a szürnaturalistáknak elnevezett művészek komplex, több tudományág eszköztárát használó vizsgálata szükséges. A Michel Foucault nyomán elterjedt archeológiai megközelítés az értekezés írója interpretációjában azt a feltáró munkát jelenti, amelynek eredményeképpen megtudható, hogy „milyen formában őrzik a művek keletkezési idejük intellektuális és érzelmi energiáit, hogyan tudósítanak a művészek és a művészet pozícióiról”. (Tézisek, 5.) Aki komplex megközelítési szándékkal nyúl a szürnaturalizmus és benne Csernus Tibor festészetének vizsgálatához, annak jártasnak kell lennie nem csupán a művészetelméletben és a műelemzésben, hanem a politika-, eszme- és társadalomtörténetben, a történeti antropológiában, a filozófiában és a lélektanban is. Széleskörű és szerteágazó ismereteit nem csupán választott témájával kell kapcsolatba hoznia, hanem azokat szerkezetbe foglalnia, szintetizálnia is kell. Hornyik Sándornak sikerült az új tudományos eredmények és összefüggések feltárására irányuló célkitűzését magas színvonalon megvalósítania. Disszertációja azt bizonyítja, hogy a hagyományos művészettörténeti megközelítés interdiszciplinárisra tágítása izgalmas új eredményeket hozhat. Ami számomra az értekezésben leginkább figyelemre méltó: a kor, az emberi kapcsolatok és a műalkotás közötti összefüggés megjelenítése.

Az értekezés behatóan foglalkozik a szürnaturalizmus fogalom keletkezéstörténetével és alakváltozatainak, „rokonainak” – mágikus naturalizmus, figuratív modernizmus, posztiszürrealizmus, a szocialista realizmus alternatívája – jelentésfeltárásával és fogalomalkotói hátterével. A disszertáció alapvetően Csernus Tibor munkásságának elemzésére épít, de sorra veszi és elemzi a vele rokonítható alkotók munkásságát is. Történeti nézőpontból a disszertáció legfőbb érdemének azt tartom, hogy írójának az egyoldalú megközelítés és értékelés buktatóit elkerülve sikerült újszerűen ábrázolnia és értelmeznie a hidegháború ötvenes és hatvanas évekbeli szakaszának sokszínűségét, az „enyhülés” ellentmondásosságát, a Nyugat és a Kelet érintkezési módjait és kölcsönhatását. Hornyik Sándor érdemben járult hozzá „nemcsak ahhoz – idézem egyetértően a tézisekből –, hogy komplexebb és objektívebb képet kapjunk az ötvenes-hatvanas évek magyarországi művészetéről, de ahhoz is, hogy ez a rendkívül izgalmas korszak szervezettebben épüljön be az esztétika és a politika európai és globális történeteibe”. Véleményem részletesebb kifejtése

előtt megelőlegezem összegzésem. Javaslom, hogy Hornyik Sándor tudományos eredményekben gazdag munkája a bíráló bizottság elé kerüljön, s ott érdemei szerinti értékelés szülessen róla.

\*

Az 1950-es évek vége, az 1960-as évek eleje, amelyre az értekezés fókuszál, különösen ellentmondásos időszak volt, innen is „rendkívüli izgalmassága”. A döntéshozó személyek jelentős része is újakra cserélődött. A szovjet típusú szocialista rendszerben és annak alakváltozatában, a Kádár-rezsimben a hatalom fennmaradását hatékonyan szolgáló politikai-ideológiai manipulátorok egyre kifinomultabb eszközöket használtak. A hidegháború korszakának olyan szakasza volt ez a periódus, amikor jelentős változások mentek végbe az államszocialista Magyarországon, ami a kultúrában a korábbiakhoz képest nyitásnak is értelmezhető, miközben a rendszer alapszerkezete változatlan maradt. Ez a felemás helyzet kedvezett a képzőművészeti megújulásnak, pontosabban lehetőséget adott a Rákosi-érában elfojtott, vagyis a második világháború utáni években kibontakozó, új utakat kereső művészetnek és az abban az időszakban preferált művészeti hagyományoknak a felelevenítésére, korhoz igazítására, valamint az új utak keresésére. Fontosnak tartom megemlíteni, hogy az értekezés rávilágít a politikai, gazdasági és kulturális változások közötti fáziseltolódásra. Arra, hogy a hatalmi-politikai fordulat csak később gyűrűzik be a kultúrába, vagyis rövidebb-hosszabb ideig megmaradhat a változást megelőző időszak viszonylagos sokszínűsége – egyre szürkülően persze –, mint például 1948–49-ben és 1957-ben.

A disszertációban vizsgált bonyolult átmeneti időszak csak releváns kérdések feltevésével és megválaszolásával világítható meg, aminek az értekezés maradéktalanul eleget tesz. Ezek közül a talán a legfontosabbak: Meg lehet-e közelíteni a műalkotások és alkotójuk vizsgálatán keresztül a kort, amelyben az alkotások létrejöttek? Mitől függ a hazai és a külföldi hatások megjelenése a műben? Kimutatható-e a szocialista országban művésszé váló, a kapitalista nyugat művészetével itthon és külföldön megismerkedő alkotó művészetében a többféle indíttatás? Mennyiben hat a műre alkotójának származása, világszemlélete és a kor, amelyben nevelkedett? Mi a szerepe a véletlennek, a baráti és ismerősi kapcsolatoknak, a tanári kötődéseknek, a külföldi utaknak a művészi pálya alakulásában és a csoportképződésben? A szürnaturalisták alkotásai milyen reakciókra készítetik a pártállami kultúráirányításon belüli eltérő felfogású döntéshozókat, véleményformálókat?

A Szovjetunióban és az érdekkörébe tartozó országokban a disszertáció vizsgálta időhatárban végbemenő hullámzások – nyitások és bezárulások, lazítások és keményítések – nyomot hagytak az alkotók sorsának és művészetének alakulásában is. A felzárkózási vágy a Nyugathoz, ugyanakkor az államszocialista Magyarországon végbement modernizációs és emancipációs értékek megőrzésének kíváncsi a kiegyezésszerű hatvanas évek elején maradandó értékek létrehozásához vezetett. E vizsgálódási keretben olyan témák merülnek fel, mint például a politikusok-ideológusok művészetbefolyásoló igyekezete, a kultúrpolitika irányítóinak és az alkotók kapcsolatának elemzése, valamint „a szürrealizmus és a marxizmus egykori közös antikapitalista platformjának” (97.) szerepe a szürrealizmus újbóli elismerésében.

Az értekezésben tárgyalt bonyolult folyamatok és összefüggések, a kor kettős – maradi és az újra nyitó – természetének/arcának megmutatása csak sok szempontú vizsgálódással lehetséges, ami óhatatlanul bizonyos ismétlődésekhez is vezet, például a folyamatok, majd az egyes pályák bemutatásakor.

Néhány megjegyzés. Úgy vélem, hogy Hornyik túlbecsüli 1948-ban Lukács György közvetlen szerepét a kultúra alakításában. Egyrészt a kommunista párt a kultúra terén csak 1949-50-ben került monopolhelyzetbe, másrészt adminisztratív ügyek nem tartoztak a filozófushoz. Így félreérthető az a félmondat, mely szerint „hogyan amikor Lukácsnak 1948-ban módja lett volna rá, akkor sem távolította el a Képzőművészeti Főiskoláról Pátzayt, Szőnyit és Bernáthot.” (194.) Jó érzékelni ugyanakkor, hogy Hornyik Sándor elkerülte azt a mai korinterpretációkban gyakori leegyszerűsítést, amely szerint Magyarországon már 1945-től kezdődően mindent a Szovjetunióból irányított kommunisták határoztak meg. Ha nem lett volna viszonylag szabad nyilvánosság, hogyan írhatta volna le Kállai Ernő Lukácsra is utalva a következő mondatokat 1948-ban: „Ezek a művészetpolitikai jelszavakon nyargaló kritikák számos esetben olyan kitűnő festők és szobrászok demokratikus, szociális érzületét vonják kétségbe, akik a munkáspártok meggyőződéses, tevékeny tagjai. Lelki elferdülést, embertelenséget, népellenséget emlegetnek azzal a művészettel szemben, melyet politikailag és világnézetileg homlokegyenest ellenkező szempontból ugyan, de szó szerint is pontosan ezekben a bűnökben már a náci és a nyilasok is elmarasztaltak. A faji gondolat gőzétől elhomályosult szemek zsidómételyt és kultúrbolsevizmust láttak az absztrakt és szürrealista művészetben, melyet doktriner marxista ideológusok viszont mint monopolkapitalista mételyt és fasizmust kárhoztatnak.” (205.) Az Európai Iskola tagjainak szemszögéből nézve valóban „boldog békeidőknek” nevezhetők a második világháború tragikus eseményeit követő évek. (243.) A fentiek fényében azonban a kulturális hatalomátvételre vonatkozóan kissé spekulatívnak, túlbonyolítottan tartom Bálint Endre és Bán Béla Bretonnal való 1947-es párizsi megismerkedésének kommentálását: „A Magyarországon ekkor már a politikai és a kulturális élet irányításának átvételére készülő kommunisták szempontjából viszont Breton nem volt a legjobb ajánlólevél, hiszen még a harmincas években a sztálinizmus miatt szakított a Francia Kommunista Párttal és Trockij társaságát kereste, hogy aztán a negyvenes évek végétől kezdve majd élénken bírálja a szovjet szocialista realizmust.” (242.)

Az állampárti irányítás legfelső körébe tartozó Aczél György neve gyakran (száznál többször) fordul elő a szövegben. Árnyalt kép rajzolódik ki Aczél kultúrpolitikusi hatalmáról, sokak, főképp barátai, kedveltjei – Bálint Endre, Bernáth Aurél, Juhász Ferenc – számára áldásos tevékenységéről, segítőkészségéről, ugyanakkor manipulációiról is, amelyekről nem egy esetben csak közvetett, nem verifikálható források állnak a kutató rendelkezésére.

A disszertáció főszereplője Csernus Tibor. A megoldandó feladat nehézsége így fogalmazódik meg az opus vége felé: „Csernus művei kapcsán mennyiben lehetséges egy mély, (poszt)strukturalista szürrealizmus-interpretáció érvényesítése? Milyen mértékben nézhetjük ezeket a par excellence szürrealista képeket Breton vagy Bataille, illetőleg Foster, Krauss, Bois vagy éppen Didi-Huberman optikáján keresztül?” (499.)

Az értekezés szerzőjének nagy érdeme, hogy Csernus vizsgált pályaszakaszához kapcsolt éveket (1958–64) a régi visszatérésének, jelenhez igazításának folyamatában láttatja, amelyet a politikában és a társadalomban végbement változások tettek lehetővé. Ez a dialektikus megközelítés kizárja a leegyszerűsítő ítéletmondást a „szocializmusról” és a „kapitalizmusról” egyaránt, s megmutatja az eltérő struktúrák és a bennük lezajló folyamatok (korlátozott) kölcsönhatását.

A munkás (kisiparos) származású (278.) – a 447. oldalon paraszti eredetű! – Csernus tehetségének kibontakozását nem törte derékba az 1945 utáni demokráciakísérletet megbuktató kommunista hatalomátvétel, és tanára, atyai mestere, a polgári származású és az államszocialista éra különböző periódusaiban megbecsült Bernáth Aurél Csernusnak mindig biztos támasza maradt. A hatalom megtartását célzó 1956 utáni párt- és állami változtatások, az ellentmondásoktól sem mentes reformjellegű intézkedések nyomán odáig hígult fel a szocialista realista hivatalos irodalom- és művészetideológia, hogy abba Csernus művészete is beleilleszthetővé vált.

Hornyik Sándor munkájában abból a hipotézisből indult ki, hogy Csernus szürnaturalistának elnevezett művészete szoros szálakkal kötődik a korábbi szürrealizmushoz és annak európai és amerikai újrafelfedezéséhez, újjáformálásához. A szürnaturalizmusnak nevezett magyarországi irányzat honi előformáit az 1945 utáni demokráciapróbálkozás sokszínű irodalmi, festészeti, ideológiai világában találja meg, s meggyőzően bizonyítja Csernus munkásságában a vele kapcsolatban álló költők, Weöres Sándor és Juhász Ferenc – Csernus barátja – hatását. Ezek a szépirodalmi párhuzamok, kötődések izgalmas következtetések levonásához vezetnek, s különösen megvilágító erejűek Csernus mágikus realizmusa forrásvidékének feltárásakor. A költői hatások vizsgálatakor használt források mintegy Hornyik értekezési nyelvét is líraivá lágyítják a Sztálin halála után bekövetkező változások leírásakor. Ami akkor megjelent Juhász Ferenc költészetében – olvassuk az értekezésben – „nyilván nem a semmiből jött, inkább a rég elfojtott és megtagadott romlás szürreális virágai sarjadtak ki újra, hogy legelőször is *A tékozló országot* borítsák be.” (459.) Máshonnan is hozható példa a szemléletes stílusra: „a szürnaturalizmus ideje akkor jött el, amikor Csernus feladta a kultúra és a natúra hegeli szintézisének idealista imperatívuszát és Bataille-hoz, Dalihoz és Ernsthez hasonlóan elmerült a valóság és a valódi matéria veszélyes mocsarában.” (486.)

Az értekezés szerzője Csernus Tibor egyediségének jelzésére új kifejezést teremt: „a szürrealista, ellenkulturális legendával” szemben Csernus „konzekvens mágikus szocialista realista művészi praxisáról” ír. Csernus szürnaturalista korszakára az azt negatív felhanggal eklektikának minősítőkkal szemben Hornyik a pozitív értelmezésű kulturális hibriditás fogalom használata mellett érvel. Az értekezés összegző fejezete szerint Csernus 1957 és 1964 közötti festészetében összefonódik a régi és az új, „a klasszikus és modern paradigmák összekombinálásának paradoxona”, amit a disszertáció előző fejezetei messzemenően alátámasztanak.

A szürnaturalizmus és tágabban a hivatalos vonaltól eltérő művészeti próbálkozások megítélése a korabeli kultúrpolitikában a disszertáció egyik legérdekesebb történeti

vonatkozású része. Kiderül belőle, hogy a hatalom kultúrpolitikáját meghatározók és azt hivatalból képviselők véleménye megoszlott. Voltak, akik a hivatalos művészetideológiát, a szocialista realizmust kikezdő-roncsoló, s így áttételesen a rendszert veszélyeztető, fellazító, a nyugati hatásoknak teret engedő káros irányzat manifesztációját látták Csernus Tibor és a vele rokon művészetfelfogásúak alkotásaiban. Mások éppen ellenkezően: a nyugati művészeti törekvések adaptálhatóságát, az 1945 utáni évek sokszínű, de a kommunista hatalomátvétellel felszámolt művészetének újrafelfedezését és továbbgondolását vélték megjeleníteni az új utakat keresők alkotásaiban. A hivatalos értelmezők eltérő véleménye mögött volt persze ideológiai-politikai vonatkozás, ami nem állítható egyértelműen magukról az alkotókról. Az ő viszonyukat a rendszerhez sokkal inkább származásuk, iskolai benyomásaik, baráti és tanári kapcsolataik motiválták. Festői elképzelésük realizálásában jelentős szerep jutott nyugati tartózkodásaik – például Csernus párizsi, Gyémánt László római útja – tapasztalatainak, könyvbeszerzéseiknek, reprodukciónézői-olvasói élményeiknek, a kiállításoknak. Ez utóbbiak közül Hornyik Sándor joggal emeli ki a francia könyvkiadást 1959-ben bemutató tárlatot a Múcsarnokban. Az innen Lakner Lászlóhoz került, sokaknak kölcsönadott Max Ernst-album nem kis hatást gyakorolt az új festői utakat kereső fiatal művészekre. (Az eseményt rekonstruáló 2020-as szentendrei kiállításoz kapcsolódó kiadvány – Árvai Mária, Véri Dániel: *A nagy könyvlopás. Francia könyvkiállítás a vasfüggöny mögött*, Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2020 – a disszertáció beadása után jelent meg, ezért nem lehet benne az irodalomjegyzékben.)

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy az értekezés írója a témájával összefüggő kortörténeti, politikai-ideológiai folyamatokat árnyaltan, a legújabb történeti kutatások eredményeire építve ábrázolja. Érzékelteti a második világháborút követő különböző jellegű időszakok szellemi-művészeti folyamatai közötti kontinuitást (például az Európai Iskola, a természetelvű és absztrakt művészet közötti 1947-es disputa továbbélő hatását 1957 utáni képzőművészeti megújulási folyamatra), a személyi folytonosság jelentőségét (például Bernáth Aurél és Németh Lajos esetében). Hornyik Sándor kitér a Sztálin halála utáni magyarországi reformhullámnak a képzőművészetre is kiható következményeire, amelyekre 1957 után építeni tudtak azok, akik a kádári pártállami viszonyok közötti az optimális alkotói feltételek megteremtéséért küzdöttek. Árnyalja a 3T kultúrpolitikájának leegyszerűsítő értelmezését a „tűrt” kategóriába sorolt műveknél, amelyek egy része „nem csak megtűrt modernizmusként, hanem államilag támogatott experimentális művészetként is értelmezhető, ahogy ezt a hatvanas-hetvenes években a Fiatal Képzőművészek Stúdiója (FKS), illetve az FMK (Fiatal Művészek Klubja) is kiválóan mutatja.” (112.) Hasonlóan értékeli Hornyik későbbi szöveghelyen is: „A Stúdió korábbi vezetőségének leváltása, fiatalítása [...] egybeesett a kádári-aczéli nyitással, ami egy új, friss szellemiségű fiatal társaságot mégiscsak arra biztatott, hogy a korábban inkább gyakorlótérnek elképzelt fiatalok stúdiójából valóban a kísérletezés terepe lehessen.” (327.) Az idézett fentebbi megállapítást és a hozzá kapcsolt hivatkozást (a 1169-es lábjegyzet, amely a második nyilvánosságot tárgyaló kötetnek a FKS történetét feldolgozó tanulmányát említi) a szerzői alaposság, forrásismeret és szintetizálási törekvés példájának is szánom. Ez a minden vonatkozásra kitérni igyekvő szerzői késztetés azonban néha leegyszerűsítő, feltételezett kijelentésekhez vezet, például akkor, amikor arról olvasunk, hogy Aczél György azért váltatta le a korábban általa támogatott Stúdió-vezetőt,

mert úgy ítélte meg, hogy engedményeket kell tennie a pártvezetés keményvonalasainak. (330.) Valami hasonló túlértelmezést vélek felfedezni Sylvester Katalin kapcsán a női szerep Kádár-kori értelmezésénél, a *Modell* című kép feminista kritikai olvasatánál (334.) és Lakner László egyik festménye alakjának interpretációjánál. („A rezignált figura mégsem üzen semmit [...] Mintha az alkotó alteregója lenne, aki a baloldali melankólia, a passzív rezisztencia és az opportunist (de legalábbis résztvevői) reziliencia keverékével figyeli a szocializmus építését (illetve a régi, elrothadt kultúra újrahasznosítását!)” (348.) A disszertáció írója véleménye alátámasztásaként lábjegyzetben egy 2015-ös megjelenésű magyar történeti munkára és egy 2014-ben New Yorkban publikált *Resilience* című könyvre hivatkozik, ugyanúgy, mint amikor Méhes László festményét egy másik festő képével rokonítja: „Olyan, mintha a *Langyos víz* Lakner *Metamorfózis*ának rokona lenne, hiszen éppen azt mutatja meg, hogy miként is működik a jellegzetesen magyar gulyáskommunizmus a maga egyszerű, joviális, kispolgári, reziliens szubjektumaival, akik boldogan és elégedetten tespednek a langyos, se nem forró, se nem hideg vízben.” (393.) A kimódoltságra példám még Szabó Ákos *Disznóölésén* a képen ábrázoltak politikai kontextusba helyezése: „A főszereplő a mosolygó disznó, vagy inkább a disznóölés, ami már a gulyáskommunizmus felé mutat, vagyis a kádári fogyasztói társadalom egyszerre kultikus és ironikus találása felé.” (378.)

Az esetleg kritikát indukáló olvasói érzetet az értekezés írója kivédi a feltételesség nyelvi formuláival (a gyakran előforduló feltételes móddal és a „mintha”, „emlékeztet”, „véltetően” stb. szavak gyakori használatával.) Tisztában vagyok azzal, hogy mennyire nehéz a „sűrítő”, a befogadót érzelmileg is megérintő művészeti alkotást értelmezni, ez ugyanakkor nem tántoríthatja el az interpretátort a vállalt feladata megoldásától.

Hiba, félregépelés elvértve fordul elő a szövegben. Talán csak Major Máté építész, tudós keresztnévének Jánosra cserélése zavaró (103.). Major János festőművészről az értekezésben ugyanis külön fejezet szól. (Apróság, hogy a Hungária Kávéházat korábban nem Japán Kávéháznak hívták (443.). A 482. oldalon pedig már helyesen szerepel a kávéházéldő, a New York Kávéház neve.)

Érdekes a doktori értekezésben az idézett forrásmunkákból származó privát és hivatalos nyelv, valamint az értelmezői (posztmodern) nyelv kontrasztja. Az előbbi könnyen érthetőnek tűnik, bár korismereten alapuló értelmezést kíván, az utóbbi nehézkes, a tudományos szóhasználatban nem általános kifejezések tömegét tartalmazza, és azoknak a többnyire idegen nyelvű munkáknak az alapos ismeretét feltételezi, amelyekből az említett kifejezések – spektakulum, diszpozitív (szocialista diszpozitív, szocialista realista diszpozitív), reziliens stb. – származnak. Az értekezés nyelve az árnyaltságra, pontosságra törekvés miatt nem ritkán túlbonyolított. Olvasmányosabb részek, kifejezetten szellemes mondatok is olvashatók a disszertációban. Ilyen például az egyik Csernus-illusztrálta könyvről szóló mondat: „Gazdagon, vagyis nem tussal, hanem monotípiákkal illusztrált könyv a *Holdbéli utazás*, amelynek már a címlapja is olyan, mintha nem is Budapesten, hanem a Holdon, de legalábbis Párizsban adták volna ki.” (461.)

A diszpozitív a disszertációban kulcsfogalom. A Foucault és Agamben meghonosította kifejezés lényege a tudás és a hatalom különféle viszonyatainak összekapcsolódása. A

fogalmat a magyarországi szovjet típusú szocializmusra alkalmazva írja Hornyik Sándor: a szocialista diszpozitív „megszabta nemcsak a politikai és a társadalmi élet rítusait az önvizsgálattól és az önkritikától a vitakörökig és a művészeti ankétokig, de a szocialista realista vizuális kultúrát is, ami a párt központi irányelveitől az intézmények struktúráján át az épületek és a dekoráció (képzőművészet) egyes elemeiig ívelt.” (101.)

Guy Debord spektákulum fogalmáról ez olvasható a disszertációban: „A spektákulum nem képek együttese, hanem az egyes emberek között létrejött társadalmi viszonyrendszer, amelyet a képek közvetítenek. [...] A spektákulum objektiválódott világlátás” (67.), aminek „kommunista verziója a koncentrált spektákulum”, (72.) ami „imaginárius birodalom”, az „ideológia elméletének felturbózott” változata. (76.) Debord a kommunizmusban és a kapitalizmusban egyaránt a spektákulum társadalmát látta. A *koncentrált* spektákulumhoz sorolta a totalitárius diktatúrákat (hitleri Németország és a Szovjetunió), *diffúz* spektákulumnak pedig azt a spektákulumot nevezte, amely „a piac és a tőke látszólag pluralizmust és liberalizmust hirdet, de valójában éppoly totalitárius logikájának engedelmessékedik.” (161.) (A spektákulum-fogalom érvényesíthetőségére szolgáltat példát az szépirodalmi összefüggésekre is előszeretettel kitérő Hornyik Sándor, amikor a börtönben írt Déry-regényről, a *G. A. úr X.-benről* a kapitalizmusra és a szocializmusra egyaránt vonatkoztathatóan megállapítja: „a szürrealizmus eszköztára is megjelenik benne, és nem utolsó sorban egyszerre olvasható a kapitalista és a kommunista, avagy a totalitárius rendszer disztópiájaként is, de direkt módon nem kritizálja a kádári rendszert, ami egyúttal arra is garanciát jelentett, hogy a rendszerhez megtérő és bűnbocsánatot nyerő nagy író publikálhatta is azt.” (166. Reichert Gábor tanulmányára hivatkozva.) Jóindulatú korabeli kritikusi – teszem én hozzá – csak a kapitalizmus bírálatát látták Déry disztópiájában, s hallgattak arról, hogy az értelmezés a szocializmusra ugyanúgy vonatkoztatható lett volna.)

Csak helyeselhető az értekezés írójának az a törekvése, hogy az elavult történelmi fogalmakat pontos és értékmentes kifejezésekkel váltsa fel. A második világháború befejeződésének megnevezésére Hornyik Sándor azt a megoldást választotta, hogy a sokat vitatott, egyszerre negatív és pozitív értelemben is használt felszabadulás szót egyszerre távolító és kritikai attitűddel idézőjelbe tette. Az államszocializmuson belüli két időszak, a Rákosi-éra és a Kádár-kor elejének megkülönböztetésére, a Kádár-érára a szanálás kifejezést használja, amely Kalmár Melinda szóhasználata nyomán terjedt el. (Felvetődhet – ami már a disszertáción túlmutató kérdés –, hogy a mai tudományos nyelvben előforduló kifejezések mennyire saját korukhoz kötöttek, és vajon évtizedek múltán is használjuk-e majd őket.)

A műelemzői szakkifejezések nem túlságosan olvasóbarátok. A festői technikákban nemigen járatosak számára, mint amilyen én is vagyok, olykor szinte mosolyra késztető a cuppantás szakkifejezés gyakori (91-szeri) előfordulása. A disszertáció szerzője Konkoly Gyula képét a „cuppantott káosz” megjelenítéseként értelmezi. (394.) Csernus Tibor *Modellezők* című képe kapcsán „szürreális cuppantásokról” olvashatunk. (451.) Az 1965-ben festett *Nádas* című kép elemzésében ez áll: „Csernus az olasz magazin fekete fehér képét egy másik újságból cuppantotta át a festményébe”. (532.) Csernus képalkotói technikájának leírása a szövegben: „alkalmazza a cuppantást és a visszakaparást, de a cuppantás és a transzfer rajz kombinációjával is kísérletezik, amikor egy újságot összegyűr, hígítóval beken, majd az

olajozott vászonba cuppantja bele.” Ugyanebben a bekezdésben szerepel a „gyúrt cuppantás” és az „odacuppantott média” kifejezés is. (546.)

\*

Végezetül a disszertáció zárófejezetéből idézek egy mondatot: „Ha a képekre a kultúra fosszíliaiként tekintünk, amelyekből ráadásul visszafejthetők az alkotó elme elképzelései és motivációi is, akkor tulajdonképpen egy szürnaturalista képelmélethez jutunk”. (556.) A művészetelméleti, filozófiai jellegű francia és angol nyelvű szerzőktől származó elemzési és értelmezési módszerek disszertációbeli alkalmazásáról nem tudok érdemi véleményt mondani. A választott téma árnyalt politika-, eszme- és társadalomtörténeti megközelítése az értekezésben minden elismerést megérdemel. A műelemzés kiterjesztése a személyi és a kortörténeti vonatkozásokra a múltfeltárásba vonja be a művészetet. Egy életmű, egy csoport, egy stílusirányzat sokoldalú vizsgálatával a múlt is új megközelítésben öröklődhet az utókorra. Hornyik Sándor munkája erre kiváló példa.

Nem kétséges, hogy az 565 oldalra rúgó, mintegy 2000 lábjegyzetet tartalmazó, 88 oldalon át sorolt szakirodalmat, valamint 178 oldalon át reprodukciókat felsorakoztató értekezés új tudományos eredményeket hozó munka. Beteljesíti azt a szerzői kívánságot, amit Hornyik Sándor munkája utolsó mondatában így fogalmaz meg: „Ha pedig Michael Baxandallnak és Michael Ann Holly-nak igaza van abban, hogy a múlt vizuális üledékei a saját nyelvükön szólítják meg a művészettörténészt, akkor a szürnaturalizmus heterogenitása még talán a róla szóló tudományos értekezés irracionálisnak tűnő komplexitását is legitimálhatja.”

2021. április 22.